

MŁODA MUZYKA

Rok II. **Warszawa, 1 czerwca 1909 r.** **№ 11.**

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedynczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga. W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 - 5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(*Od 1 — 15 czerwca*).

1 czerwca 1804 ur. się Glinka.
2 „ 1857 ur. się Elgar.
2 „ 1863 ur. się Feliks Weingartner.
3 „ 1875 um. Bizet.
3 „ 1859 założenie związku muzyków niemieckich.
4 „ 1872 um. St. Moniuszko.
5 „ 1826 um. Karol Marja Weber.
6 „ 1881 um. H. Vieuxtemps.
7 czerwca 1845 ur. się L. Auer.
8 „ 1810 ur się R. Schumann.
9 „ 1810 ur. się. Nicolai.
9 „ 1892 założenie Lutni łódzkiej.
11 „ 1864 ur. się R. Strauss.
13 „ 1883 zatwierdzenie szkoły Tow. Muzycznego w Warszawie.
14 „ 1594 um. Orlando Lasso.
14 „ 1835 ur. się M. Rubinstein.
15 „ 1843 ur się Edward Grieg.

W wspomnieniach w ostatnim numerze zamiast: 12 maja 1842 r. *um.* Massenet powinno być: 12 maja 1842 r. *urodził się* Massenet

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

Melomanowi. Operę „L'amico Fritz" napisał Mascagni. Twórcą „Poławiaczy pereł" jest Bizet.

W-ny *Wisniewski w Petersburgu.* Istnieje „Towarzystwo wspomagania artystów muzyków, wdów i sierot po nich". Związek muzyków kasy emerytalnej ani pogrzebowej nie posiada. Nowo założony „Związek muzyków Królestwa Polskiego" nie ma nic wspólnego ze „Związkiem muzyków".

Uczniowi Konserwatorjum. Utrzymanie w Lipsku w przeciągu roku szkolnego (10 miesięcy) kosztować będzie wraz z opłatą za naukę minimum 500 rb.

AFORYZMY.

Gieniusza zrozumieć całkowicie może tylko gienjusz. *Schumann.*

Na jasności formy oprzeć się musi jasność myśli. *Schumann.*

Muzyka jest ojczyzną duszy. *Schumann.*

Widząc publiczność, oklaskującą niegodnych, przychodzi na mysl nicość sławy śmieszność powodzenia.

Jakże usprawiedliwionym wobec tego wydaje się ów starożytny orator, który po jednej z mów, przyjętych entuzjastycznie przez tłum. zwrócił się z niepokojem do swego przyjaciela:

Lud klaszcze — czyżbym powiedział jaką niedorzeczność? *Berlioz.*

Lepiej zyskać pochwałę jednego człowieka wykształconego, niż wywołać sposobami niegodnymi sztuki oklaski pełnej sali pospolitych widzów. *Berlioz.*

Rok II. Warszawa, 1 czerwca 1909 r. № 11.



Słów kilka o dziejach muzyki czeskiej.

O początkach muzyki czeskiej trudno coś stanowczego powiedzieć ze względu na brak ścisłych danych. Sięgając do czasów pogańskich, dowiadujemy się jedynie, że czesi mieli już wtedy swe pieśni, które długo i po przyjęciu chrześcijaństwa błąkały się między ludem. Ślad ich przechował się w rytmie kolend.

Najstarszą pieśnią religijną, chrześcijańską oczywiście, jest pieśń św. Wojciecha: „Hospodine pomiluj". Pieśń ta, według zdania dr. Nejedly'ego *), ułożoną została, jeśli nie przez samego św. Wojciecha, to bezwarunkowo za jego czasów i pod jego wpływem. Następnie przedostać się ona miała do Polski, jako hymn „Bogarodzico dziewico Bogiem sławiona". Z XII w. mamy jedynie wiadomość o pieśni żałobnej, ułożonej przez jakiegoś księdza na pogrzeb Brzetysława. W tymże czasie występuje nazwisko muzyka Dobrata, który służył na dworze Władysława II-go. Stulecie XIII było okresem doniosłych zmian kulturalnych w Czechach, jakie, rzecz prosta, odbiły się i na muzyce. Wzmocnienie wpływów katolicyzmu i duchowieństwa podniosło nadzwyczajnie śpiew i muzykę kościelną; wzrost zaś szlachty przyczynił się do rozwoju muzyki świeckiej, instrumentalnej. W katedrze św. Wita w Pradze utworzono wówczas specjalny chór chłopców, zwany „bonifanti". Z tej doby pochodzi pieśń „Święty Wacławie" — pieśń najpopularniejsza, najbardziej miłowana przez lud czeski.

Za Jana Luksemburskiego muzyka czeska podległa całkiem wpływowi francuskiemu. Natomiast czasy Karola IV były złotą epoką dla sztuk pięknych w Czechach. Muzyka, a zwłaszcza śpiew znalazły w tym monarsze troskliwego opiekuna. Tworzył on różne chóry kościelne; wprowadził śpiew do szkół, a wykłady teoretyczne o muzyce do wyższych zakładów naukowych. W kościele obok organów uprawiano muzykę instrumentalną. Ukazały się „Dramaty wielkanocne", tj pieśni liturgiczne solowe i chóralne, przeniesione następnie z kościoła do szkół klasztornych. „Plankty Panny Marji" to najcenniejsza puścizna owych uroczystości wielkanocnych. Są to piękne pieśni liryczne, w formie monologów lub djalogów. Trzy tylko „plankty" czeskie dotrwały do naszych czasów. Świecka muzyka czeska nie mogła się podówczas należycie rozwijać, gdyż jej

*) Historja muzyki czeskiej.

mecenasi-magnaci byli zwolennikami muzyki francuskiej. Charakterystycznem jest ówczesne zapatrywanie na muzykanta. Uważano go za człowieka nieuczciwego, który nie miał nawet prawa świadczyć w sądzie i stawiano go wogóle na równym poziomie, co i złodzieja *).

Okres walk husyckich w Czechach wybił też pewne piętno na charakterze muzyki czeskiej. Husyci, jako wyznawcy demokratyzmu i w muzyce nawet uwydatniali swe przekonania. Odrzucili oni kunsztowną muzykę dla wybranych, rozwijając wyłącznie proste melodje ludowe, dostępne dla mas. Nie mając przywiązania do rzeczy światowych, największy nacisk oczywiście kładli na pieśni religijne. Wogóle muzykę uznawali o tyle, o ile wpływała ona dodatnio na stronę moralną. Pieśni husytów z pierwszego okresu ich działalności były raczej satyrami: mieściły w sobie zjadliwe napaści na znienawidzone przez nich instytucje i jednostki. Po męczeńskiej śmierci Husa w pieśniach husyckich drga więcej zapału, poważnych melodji. Pieśni taborytów odzwierciadlają silnie waleczność rycerską, ale jednocześnie owiane są pewną melancholją Najpotężniejszym hymnem taborytów jest pieśń „Kim jesteście boży wojownicy". Jan z Rokycan należy do najbardziej utalentowanych ówczesnych reformatorów muzyki i autorów wielu pieśni. Pieśń W. Mirzynsky'ego „Chrystus jest przykładem pokory" przedostała się do Polski. Husyci usunęli organy z kościołów, zastępując muzykę chórami według nanowo wprowadzonych na miejsce łaciny chorałów czeskich.

Muzyka świecka nie rozwijała się zupełnie w dobie reformacji.

Wiek XVI zaznaczył się bardzo dodatnio w dziejach rozwoju muzyki czeskiej. Powstałe w całych Czechach „Bractwa literackie" wykształcały znakomite chóry kościelne; zaprowadzały systematyczną naukę śpiewu w szkołach pod kierunkiem „kantorów". Na uniwersytecie praskim zajmowano się nader pilnie muzyką teoretyczną i praktyczną. Zamiłowanie do niej studentów było tak wielkie, że wielu z nich obierało za przedmiot rozpraw doktoryzacyjnych teorję muzyki. Każde „bractwo literackie" posiadało swój własny kancjonał, dlatego to z tej epoki pozostało dużo pięknych kancjonałów katolickich i reformowanych. Humaniści już przy schyłku XV wieku połączyli się w „Sodalitas literaria" i pracowali gorliwie nad podźwignięciem łaciny z upadku i wprowadzeniem śpiewów łacińskich do kościoła.

Wskutek przewagi żywiołu demokratycznego, muzyka świecka, wspierana wyłącznie przez magnatów, upadła. Dopiero Rudolf II utworzył w Pradze doskonałą kapelę dworską. Za przykładem monarchy poszła i zamożniejsza część szlachty.

Dyletantyzm muzyczny, zapoczątkowany w XV w., ogarnął szerokie koła w stuleciu XVII-ym. W 1616 r. mieszczanie prascy założyli „Collegium musicum"**) w celu uprawiania muzyki dla muzyki jedynie. Kobiety tak się namiętnie oddawały muzyce i śpiewom, że, jak się żalą publicyści współcześni, zaniedbywały całkiem ogniska domowe.

Tańce, które w okresie reformacji zanikły zupełnie, powołane zostały do życia przy końcu XVI i na początku XVII w. Przedostał się do Czech i balet. Już w 1652 r. uczyły się szlachcianki tańca baletowego. Baletnicami z powołania i fachu były początkowo wyłącznie żydówki. Kapele, przygrywające do tańców, składały się również z żydów, a cieszyły się rozgłośną sławą***). Nowością XVI w. była instytucja „miejskich trębaczy". Nasamprzód występowali oni w ważniejszych momentach tylko solo, później tworzono z nich miejskie kapele.

Opracowanie właściwej teorji muzyki odnosi się do XVI w. Ukazuje się wonczas dzieło ważne co do treści, jak i formy (pisane po czesku). Autorem tego dzieła p. t. „Musica" był Jan Blahoslav, wytrawny krytyk muzyczny. Napisał on również „Rejestrzyk", gdzie w krótkich życiorysach pomieścił wszystkich twórców pieśni czeskich.

Wielcy muzycy czescy na schyłku XVII stulecia, na których czele stoi Andrzej Hammerschmidt i Jan Dyzmas Zelenka, mieszkali poza granicami kraju i nie pracowali nad podniesieniem muzyki rodzimej. W tych czasach Bohuslav Czernohorsky założył w Pradze szkołę dla kompozytorów. Jednocześnie z Czernohorskym, doskonałym znawcą

---

*) W podobny sposób traktowano w w. XV muzykantów w Szwecji. W tej epoce czasu muzykę w krainie fjordów zaliczano do „rzemiosł szkodliwych", muzykantów zaś karano tak samo, jak złodziei lub rozbójników. Aż do czasów Gustawa Wazy obowiązywało prawo, na mocy którego muzykantów wypędzano z kraju, zabicie zaś muzykanta nie było uważane za przestępstwo. Archenholz opowiada, iż zabicie w Szwecji muzykanta poczytywano wtenczas za żart niewinny, za który wypadło tylko zapłacić sukcesorom zabitego grzywny w postaci pary trzewików, pary rękawiczek i... cielęcia.

Przyp. Red.

**) *Tomek*: „Stare stowarzyszenia w Pradze."

***) *Tadra*: „Żydzi jako muzycy XVII w. w Czechach."

kontrapunktu, występowali trzej wybitni kompozytorowie religijni: Schling, Franciszek Haberman, Franciszek Brixi.

W r. 1784 na mocy dekretu usunięto z kościołów czeskich śpiew, czeskie kancjonały, co, rzecz oczywista, spowodowało upadek śpiewu religijnego. W dwa lata później zniesiono „bractwa literackie."

* * *

Renesans stworzył najbardziej świecki utwór muzyczny — mianowicie operę.

Pierwsze opery odrodzenia, będące dramatem muzycznym w znaczeniu dramatu starożytnego, nie przedostały się do Czech. Zjawiły się dopiero opery w stylu późniejszym. Opera, jako rzecz zbytku, początkowo miała swe siedlisko jedynie na dworach królewskich. Ze śmiercią Rudolfa II Praga utraciła dwór monarszy, więc i opera zjeżdżała tylko na wyjątkowe uroczystości. Wędrowne opery włoskie zaczęły w XVIII stuleciu częściej nawiedzać stolicę Czech. Szlachta czeska, oczarowana wspaniałym wystawieniem opery włoskiej podczas koronacji w 1723 r., zapragnęła mieć swoje własne sceny. Bogaty hrabia Szpork urządził teatr w swym pałacu, dostępny i dla szerszej publiczności. Przykład ten podziałał na hrabiego Nosticza. Wkrótce wystawił on piękny gmach teatralny (obecnie stary teatr niemiecki w Pradze), w którym dano pierwsze publiczne przedstawienie w 1783 r.

Niemały też wpływ na wzrost zajęcia się muzyką, zrozumienie, ukochanie jej wywarł dłuższy pobyt Mozarta w Pradze. Dzieła jego święciły prawdziwy tryumf w stolicy nad Wełtawą. Nie dziw więc, że Mozart, wdzięczny czechom za ich serdeczne i owacyjne przyjęcie, poświęcił im swą operę „Don Juan" i trzykrotnie odwiedzał Pragę. Opera włoska w Czechach przechodziła różne koleje, panując tam jednak przez czas dłuższy na niekorzyść rozwoju swojskiej twórczości. Wybitni czescy kompozytorzy ówcześni, jak: Jerzy Benda, J. Myśliweczek, F. Gassmann przebywali stale zagranicą, zatracając powoli swą indywidualność narodową w muzyce. Do kompozytorów z tej epoki należy również Gyrowetz i Koželuch.

W szkołach jezuickich i pijarskich w Pradze uprawiano pilnie śpiew, dramaty i opery o charakterze religijnym. Każda szkoła posiadała swego nadwornego poetę i kompozytora, którzy musieli tworzyć w szybkiem tempie, gdyż żaden z utworów nie powtarzał się nawet dwukrotnie. Uczniowie tychże szkół byli również wykonawcami oratorjów w kościele. W roku 1765 wyszedł rozkaz, zabraniający przedstawień w szkołach. Oratorja jednak utrzymały się do początku XIX stulecia. Twórcami oratorjów byli: Feliks Benda, Moric Tauber i Brix. Szlachta czeska, rozmiłowana w muzyce, nietylko posiadała na swych dworach własne orkiestry, lecz i sama uprawiała pilnie muzykę. Ten dyletantyzm szlachecki dał początek muzyce kameralnej. Skrzypce, które w naszych czasach sławę muzyki czeskiej i czeskich wirtuozów rozniosły daleko, hen za Ocean, i wtedy już zajmowały stanowisko dominujące. Najsławniejszymi skrzypkami tej doby byli: Henryk Bieber, nietylko znakomity wykonawca lecz i niepośledni kompozytor (przez Leopolda II szlachectwem obdarzony); Franciszek Benda, Stamitz, Cart. Pierwszeństwo między pianistami XVIII w. należy się Janowi Władysławowi Dussekowi, twórcy pięknych sonat. Dussek przebywał stale zagranicą, za to drugi doskonały artysta, Fr. Dussek, mieszkał ciągle w kraju, kształcąc całe szeregi wybitnych muzyków. Z pośród późniejszych nieco artystów-pedagogów wymienić należy Józefa Jawórka*), nauczyciela Chopina.

Najznakomitszym harfistą ówczesnym był Jan Krumpholz, autor 32 sonat i 6 koncertów. Teorja muzyki posiada przedstawiciela w osobie Tomasza Janovki. Ułożył on po łacinie) pierwszy słownik muzyczny nowej doby p. t. „Clavis ad thesaurum magnae artis musicae."

* * *

(*Dalszy ciąg nastąpi*). *J. Rudzka.*

---

*) Był nauczycielem gry fortepianowej w założonem przez Elsnera konserwatorjum warszawskiem, w którem — jak wiadomo — kształcił się Chopin. *Przyp. Red.*

O włoskiej i niemieckiej szkole śpiewu.

Z chwilą, kiedy muzyka włoska została usuniętą na plan drugi przez muzykę francuską i niemiecką, z chwilą, kiedy poezja z muzyką stanowią związek nierozerwalny, z tą chwilą też zrodziły się inne potrzeby w sztuce śpiewu. Włoskie koloratury i śpiew tylko dla śpiewu przestały zadowalniać milujących sztukę i od sztuki śpiewaczej zaczęto wymagać wyrazu i duszy. Walka tak zwanej niemieckiej szkoły śpiewu z włoską nie wyraża się właściwie w umiejętności prowadzenia lub postawienia głosu, a tylko w celowości nauki i sztuki śpiewu.

Niemiecka szkoła spiewu jest na usługach wielkiej kultury muzycznej; glos ludzki w przebogatych swych odcieniach ma za cel swego istnienia i rozwoju wypowiedzenie wyrazu, dramatyzmu siły lub nastroju utworu muzycznego. To ostatnie zrodziło potrzebę kultywowania słowa w śpiewie, jako ważnego pośrednika, wyrażającego nastrój utworu muzycznego. Stąd też cały szereg wielkich pieśniarzy francuskich i niemieckich, stąd też niezrównana dykcja wielkich śpiewaków wagnerowskich. Panowanie muzyki włoskiej należy tłumaczyć tem, że Włochy były i są ojczyzną pięknych głosów. Ta obfitość pięknych głosów wycisnęła piętno na całej muzyce włoskiej, która się ukształtowała pod wpływem i w zależności od śpiewu. Muzyka włoska istnieje tylko dla śpiewu i przez śpiew. Przedziwny czar natury tylko fizycznej, jaki wywołuje dźwięk pięknego głosu, odsunął na plan drugi wszelkie inne potrzeby i jak gdyby zatamował rozwój muzyki włoskiej. Stąd też Włochy nie dały światu ani dramatu muzycznego, ani muzyki kameralnej, ani symfonji, ani utworów fortepianowych, ani pieśni w znaczeniu pieśni nowoczesnej. Cała twórczość włoska jest na podkładzie wokalnym. Verdi w niektórych operach i Puccini wprowadzają trochę pierwiastku dramatycznego. Czar włoskiej cantileny, mającej na celu wykazanie piękności głosu, a usuwającej na plan drugi wyraz, znaczenie słowa, dykcję — nie może zadowolnić potrzeb dzisiejszej kultury muzycznej, a pojmowana jako czynnik wychowawczy, bezwarunkowo tamuje rozwój sztuki śpiewu.

Jedziemy do Włoch po sztukę, naukę, a nie liczymy się z tem, że to, co stanowi dobrą markę włoskiej szkoły śpiewu, jest nie wytworem kulturalnym pojmowania sztuki, zrodzonej z potrzeby, z wypływającym z tejże potrzeby rozwojem, ale że na markę, na ów magnes, przyciągający tysiące żądnych sławy i nauki, składają się bardzo szczęśliwe warunki włochów i tylko włochów — wrodzone piękne glosy. Takich warunków my w tej mierze nie posiadamy; niemcy i francuzi, którzy nie grzeszą pięknością głosów, umieli zastąpić braki fizyczne skoncentrowaniem sił intelektualnych na wypowiedzenie duszy, wyrazu utworów muzycznych. Włoski rodzaj pojmowania sztuki wywarł u nas duży wpływ, i pomimo bliskiego sąsiedztwa ojczyzny wielkiej muzyki, niełatwo nam się otrząsnąć z pod czaru aksamitnych głosów włoskich śpiewaków (nie artystów), z ich całą, obliczoną tylko na wrażenie kulturą fizyczną.

Tem tylko można tłumaczyć brak kultywowania słowa i dykcji w śpiewie, brak zawodowych i stylowych pieśniarzy. Spopularyzowanie pieśni Brahmsa, Wolfa, Straussa, Schumanna, Schuberta i innych, a także nowoczesnej pieśni francuskiej i polskiej możeby wpłynęło na zmianę pojęć.

O ile starowłoskie utwory są dość użyteczne w początkowych studjach śpiewaczych, o tyle sam rodzaj śpiewu — tak zwana maniera włoska, lekceważąca zna-

czenie słowa i obliczona na efekt czysto zewnętrzny, nie może znaleźć zastosowania w potrzebach nowoczesnej sztuki.

Nie śpiew kosztem treści — a wyraz, nie nieumotywowany treścią dźwięk —a słowo, nie treść na usługach głosu, a głos jest wyrazem nastroju danego utworu.

Stefanja Ludomirowa Różycka.

Pomnik Chopina.

„Gdyby Chopin był niemcem, francuzem lub anglikiem – słowa Dr. Dobrzyckiego, wygłoszone na koncercie Tow. muz. w październiku 1905 r.—albo wreszcie należał do jakiejkolwiek innej narodowości, dla której sztuka nie jest tylko ornamentem, lecz potrzebą ducha, miałby już oddawna swoje Szopenianum, jak Mozart lub Beethoven mają swoje Mozarteum lub Beethovenianum; *miałby w każdem większem ognisku kultury pomnik,* jako wyraz czci wielkiemu gienjuszowi przynależny; miałby instytucje lub stowarzyszenia, badaniu jego dzieł poświęcone, jak je ma Bach, Beethoven lub inni wielcy twórcy, którzy w sztuce, literaturze lub nauce nowe nakreślili drogi. A wszakże jedna z podobnych instytucji byłaby dla Chopina niezbędna, bo Chopin to nie muzyk równorzędne z innymi zajmujący stanowisko; to najsamoistniejszy duch twórczy, jakiego świat dotąd wydał; bo w nim wszystko pod względem myśli i sposobu jej wypowiedzenia tak jest odrębnem, tak różnem od tego, co było p zed nim, że słuchając go, zda się w nowe, nieznane wkraczamy światy. Chopin — to uduchowienie muzyki i sztuki wogóle, to niezmierzona jeszcze przez nikogo głębia piękna, w której to, co nazywamy w sztuce wyrazem, doszło do szczytu."

I nawoływał mówca do spłacenia długu wdzięczności powiernikowi tych, „co cierpią i kochają", temu, który imię nasze rozniósł po krańcach ziemi i pierwszy pieśnią polską przemówił do wszystkich ludów, jednając nam „prawo obywatelstwa w państwie muzyki, któregośmy przedtem nie mieli." A słowa Dr. Dobrzyckiego nie przebrzmiały bez echa. Zamiar wzniesienia w stolicy kraju pomnika pieśniarzowi, który „mową dźwięków tłumaczył naszych myśli przędze i naszych uczuć kwiaty", opuścił sferę projektów i w niedalekiej przyszłości stanie się niewątpliwie faktem dokonanym. A będzie to dzieło sztuki, którego pozazdrości nam Europa. „Pod wierzbą, miotaną wichrami, siedzi *on*, jakby w podnieceniu natchnienia szczególniejszego, a zarazem z niewypowiedzianem skupieniem wsłuchuje się w jakieś dalekie odgłosy". Taki jest projekt pomnika nieśmiertelnego poety tonów, a twórcą tego projektu mistrz dłuta, p. Wacław Szymanowski Pomysł p. Szymanowskiego można nazwać i oryginalnym i szczęśliwie odczutym. Przyroda była krynicą, z której czerpał natchnienie wielki muzyk-poeta, a struny jego harfy eolskiej, były tak wrażliwe na piękno tej przyrody swojskiej, że „najlżejszy powiew wprawiał je w drżenie i najcichszy szept niwy rodzinnej rzewne wydobywał z nich pieśni".

Z muzyki rosyjskiej.

(*Ciąg dalszy*).

Dargomyżski (1813—1869) w sposób kategoryczny zaznaczył, że tylko w połączeniu muzyki z bezwzględną prawdą upatruje istotny jej cel. „Chcę — mawiał — by dźwięk stał się bezpośrednim wyrazem słowa". Formuła ta jest zbyt nieokreślona i szeroka, byśmy mieli przyjąć ją bez wszelkich zastrzeżeń i wyjaśnień tego, co jest w niej słusznem, a co powinno być odrzucone, jako niezgodny z istotą rzeczy skrajny radykalizm.

Przedewszystkiem, o jaką prawdę chodzi Dargomyżskiemu, o prawdę subjektywną, artystyczną, czy o prawdę objektywną, empiryczną? Jeśli o pierwszą — przyznajemy mu zupełną słuszność. Wszystkie wizje, nastroje, symbole, uczucia, marzenia, promieniejące z sanctuarium ducha poety, to wszystko, co z punktu widzenia pozytywistycznie nastrojonych umysłów jest uważane za wytwór przeczulonej i rozgorączkowanej wyobraźni, w stosunku do twórcy i pokrewnych mu organizacji artystycznych staje się bezwzględną prawdą, absolutem, czemś poniekąd realnem, tęskniącem do wcielenia słownego, dźwiękowego, barwnego, czy plastycznego. Owa suma poetyckich wrażeń, owa prawda artystyczna znajdzie w muzyce nietylko odpowiedni, ale bodaj najwyszukańszy środek wyrazu, gdyż muzyka, jako żywioł *par excellence* podmiotowy, liryczny, obdarza artystę formą ogromnie giętką, być może najbardziej wrażliwą na takie nawet falowania imaginacji twórczej, które, będąc obleczone w inną formę, mogą zatracić właściwą sobie subtelność i niepochwytność. Jeśli więc chodzi Dargomyżskiemu o uzmysłowienie prawdy artystycznej, innemi słowy — o realizm uczuciowy, powtarzamy, — słuszność jest po jego stronie. Są jednak pewne ślady, widoczne po części w drobniejszych jego utworach wokalnych, po części w operze „Kamiennyj gost'", z których nie trudno domyśleć się, że Dargomyżski nie widział jasno wytkniętej granicy między dwiema wspomnianemi kategorjami prawdy, łączył je z sobą, a nawet oddawał pierwszeństwo drugiej z nich, oddawał — dodamy — raczej w teorji, niż w praktyce, niewątpliwa bowiem artystyczna intuicja zdołała powstrzymać go od zbyt bezwzględnego stosowania ideałów teoretycznych. Stąd też druga opera Dargomyżskiego „Rusałka" o dominującym liryczno-miłosnym charakterze, oraz szereg romansów, — z nich niektóre bardzo nastrojowe, — mogą służyć za wzór odpowiadającego istocie rzeczy muzyczno-słownego skojarzenia.

Bądźcobądź jednak, hołdując teorjom, nieuznającym istnienia słów, pojęć, stosunków, przedmiotów, charakterów — niezdatnych do ilustracji muzycznej, Dargomyżski drogą konkretnego przykładu chciał teorje te uzasadnić, i otóż widzimy go, zabierającego się do pracy wprost niesłychanej w dziejach muzyki: przekłada na muzykę oryginalny tekst dramatu Puszkina „Kamiennyj gost'", nie zmieniając w nim ani jednego słowa, nic nie opuszczając, nic nie dodając, słowem — podporządkowując muzykę mowie bez najmniejszych na korzyść tej pierwszej ustępstw. Czy podobny sposób komponowania (raczej dorabiania) muzyki możemy uważać za konieczny i racjonalny, i czy absolutna przewaga poety nad muzykiem może być przyjęta, jako normalny stosunek przedstawicieli tych dwuch rodzajów sztuki?

W swoim czasie, próbując wyjaśnić stosunek sztuki Izadory Duncan do innych sztuk pięknych, pisaliśmy, co następuje:

„Sztuka syntetyczna, niepodzielna, jedyna, sztuka, jako zlew poezji, muzyki i plastyki, znaną była jeszcze hellenom. Formą tej sztuki był dramat. W dramacie helleńskim plastyka wypływała z istoty zawartego w mowie ludzkiej pierwiastku muzycznego, pierwiastku, który pod wpływem „pathosu" dramatycznego przeistaczał deklamowaną przez aktorów poezję w mowę śpiewaną. Skierowane do umysłu człowieka słowo miało objaśnić znaczenie i przyczynę psychicznych odruchów, wyrażonych szeregiem modulowanych wykrzykników i dramatycznych ruchów i postaw, muzyka zaś i plastyka, drogą oddziaływania na zmysły, miała zabarwić i ożywić wyrozumowane słowo urokiem odruchowego uczucia. Potrzeba organicznej łączności i wzajemnego uzupełnienia poszczególnych rodzajów sztuki silnie odczuwaną była w Grecji, zrealizowaną jednak być nie mogła ze względu na techniczną niedoskonałość środków wyrazu (np. muzyki). Niezbędnym okazał się szereg stuleci, by drogą rozbicia się wszechsztuki na czynniki elementarne, drogą samoistnego rozwoju każdego z nich doskonałość owa osiągniętą była w takim stopniu, któryby dozwolił Wagnerowi ziścić marzenia hellenów i połączyć owe czynniki już nie jako przejawy budzącej się zaledwie samowiedzy artystycznej, ale jako żywioły ukształto-

wane, same przez się piękne, jeszcze piękniejsze w połączeniu. Zaznaczyć jednak trzeba, że każdy z rodzajów sztuki, bądź poezja, muzyka, czy plastyka (która w czasach pohelleńskich wyrodziła się w dyscyplinowany taniec, zachowując swe istotne cechy jedynie w zastygłych formach malarskich i rzeźbiarskich), postępując drogą specjalizacji, dążył jednocześnie do takiego stanu, w którymby sam przez się mógł wywoływać wrażenie sztuki syntetycznej. Słowo zatem, nie poprzestając na roli czynnika myślowego, chciałoby oddziałać na nasze zmysły (np. Słowacki), muzyka i plastyka — stać się karmią i zmysłów i umysłu (Beethoven, Böcklin). O ile sztuka wagnerowska połączyła rodzaje sztuki w organiczną całość drogą wzajemnych ustępstw jednego na korzyść drugiego, o tyle bezpłodną i nieracjonalną byłaby próba połączenia, dajmy nato, poezji Słowackiego z muzyką Beethovena, bo są to żywioły, już same przez się dające poniekąd wrażenie wszechcałości, a zatem nie znoszące żadnych uzupełnień i dodatków.

„Otóż, zdaje nam się, że Izadora Duncan wychodzi z mylnego założenia, przypuszczając, że Chopin, Beethoven lub Czajkowski staną się pełniejszymi i łatwiejszymi do zrozumienia i odczucia, jeśli p. Duncan będzie ilustrowała ich twórczość subjektywnemi, skrystalizowanemi w plastyce wrażeniami. Ci mistrze tonów uznawali jako jedyny środek ekspresji — dźwięk, wypowiedzieli się w dźwięku wyczerpująco i jasno, żadnego wyrazu poza dźwiękiem na myśli nie mieli, zatem, chociażby p. Duncan była plastykiem nadzwyczajnej miary (czem zresztą jest istotnie), chociażby najwrażliwiej odczuwała najlżejsze wygięcia powierzchni muzycznej (co również udowodnia na licznych przykładach), zawsze jednak jej plastyka w stosunku do utworów absolutnej muzyki pozostanie dodatkiem *mechanicznym*, nie wypływającym z istoty rzeczy, z konieczności, galwaniczną powłoką tego, co nie potrzebuje być galwanizowanem" i t. d.

Czy, podstawiając muzykę zamiast plastyki, poezję zamiast muzyki, nie dałoby się z powodzeniem zastosować powyższych rozumowań do muzyki Dargomyżskiego, narzuconej poezji Puszkina, poezji, dążącej do absolutnego wyczerpania się samej w sobie? Sądzę, że tak. W tym więc nienormalnym stosunku należy szukać przyczyny, dla której ilustracja muzyczna Dargomyżskiego, bez względu na świetność charakterystyk osób czynnych, mistrzostwo ujęcia rysów psychologicznych, wrażliwie odczuwaną treść i formę utworu dramatycznego, precyzyjne wykończenie szczegółów, — wywiera jednak wrażenie jakiegoś naddatku *mechanicznego*, misternie wprawdzie dopasowanego do tej rdzeni, którą w danym wypadku jest poetycki wiersz, nie mniej jednak nie stanowiącego niezbędnej, koniecznej części artystycznego organizmu, a więc grzeszącego brakiem *organicznej* z nim spoistości. Wobec takiego ustosunkowania artystycznych żywiołów dźwięk przestaje być czynnikiem swobodnym, równouprawnionym, uzupełniającym słowo, to znowu występującym w charakterze samodzielnym, poczyna natomiast pełnić funkcje czysto niewolnicze, starając się bądźcobądź zmalpować swego pana i władcę, którym w danym wypadku jest autokratyczne słowo, nie zważając, że z tem małpowaniem, być może, wcale mu nie do twarzy.

Jak więc despotyczne traktowanie dramaturga przez muzyka (np. Meyerbeer i Scribe) miało w następstwie absolutny zanik pierwiastku dramatycznego w operze, tak i dyktatura poety pociąga za sobą zepchnięcie muzyki do poziomu czynnika służalczego, a więc niezgodnego z ożywiającym ją duchem swobody i potęgi. W sztuce syntetycznej, jak i w politycznem społeczeństwie, wolność i prawidłowy rozwój wszystkich jej składników znajdują się w prostej zależności od wzajemnych ustępstw, wzajemnego poszanowania praw każdego z nich; nadmierny rozrost jednego — nie może odbywać się bez krzywdy oraz uszczuplenia zakresu swobodnego funkcjonowania reszty. Ta właśnie gienjalna wprost zdolność koordynowania rozlicznych rodzajów sztuki i łączenia ich w jedną organiczną całość stanowi, być może, jedną z najcenniejszych zalet arcydzieł Wagnera, które, jak dotychczas przynajmniej, są niedościgłym wzorem twórczości syntetycznej Każdy z dramatów Wagnera — to jakby olśniewający wytrysk myśli, dźwięk, barwy i ruchu, skojarzonych z sobą na zasadzie boskiej harmonji i równowagi.

Reasumując powyższe zdania, wyprowadzimy wniosek, że Dargomyżski opierał się w swej działalności na mylnem założeniu, jakoby muzyka była wstanie wyrazić wszelką treść słowną, oddać wszelkie sytuacje dramatyczne. Jednak, jak już zaznaczyliśmy, wrodzone mu poczucie miary zdołało uchronić jego dzieło od zbyt jaskrawej domieszki realizmu, którybyśmy nazwali w przeciwieństwie do realizmu artystycznego — realizmem prozaiczno życiowym. Intuicja w większości wypadków podsuwała mu treść zupełnie zdatną do wyrazu muzycznego. Wyjątku nie stanowi i „Kamiennyj gost'" — temat, biorąc w zarysach ogólnych, ogromnie wdzięczny dla muzyka, pociągający go bogactwem i rozmaitością momentów lirycznych.

Gorącym wyznawcą ideałów teoretycznych Dargomyżskiego, dążącym do wyczerpującego wcielenia ich w przykłady praktyczne był — Musorgski (1839—1881).

Jako skrajny realista muzyczny Musorgski zajmuje najwybitniejsze miejsce nietylko wśród kompozytorów muzycznych. Śmiało rzec można, że muzyka wszechświatowa nie posiada dotychczas żadnego przedstawiciela, zdolnego rywalizować z nim na tem polu. Życie, niezależnie od formy, jaką przybrać może, prawda bezwzględna, niemiłosierna, rażąca, śmiałość i szczerość wysłowienia się — oto, wedle wyznania samego Musorgskiego, te ideały, które przyświecały mu w jego nowatorskiej działalności. Realizm — brutalny, szorstki, prawda— objektywna, zmysłowa, mająca o wiele więcej punktów stycznych z fizjologją, aniżeli z artyzmem, rozmyślne ignorowanie elementu miłosnego, użycie dźwięku jako środka do odmalowania charakterów i sytuacji, powstałych na tle lokalno-historycznem, a więc nie mającem nic wspólnego z przedwiecznem, zawartem w muzyce uczuciem, — te wszystkie czynniki twórczości Musorgskiego, zdawaćby się mogło, powinny doprowadzić go do absurdów, a całej sztuce jego nadać charakter wstrętny i wykoszlawiony. Istotnie musiałoby to się stać, gdyby nie jedna decydująca okoliczność, wobec której najśmielsza nawet krytyka musi uczuć się skrępowaną, — t. j. — olbrzymi talent tego nowatora, ów talent, który na niezdatnym nawet gruncie potrafi wznosić olśniewające przepychem i kunsztownością gmachy. Wartość dzieł Musorgskiego wypływa jednak nie tyle z piękna i symetrji zewnętrznej budowy, — jeszcze mniej z wniosłości i szlachetności samej ich treści, — ile z tej żywiołowej, wulkanicznej niemal siły talentu, która ożywczym swym duchem ogarnia całokształt utworu, przenika wszystkie jego składniki, roztapia wszystkie jego dysonanse i przez to staje się ekspiacyjnym czynnikiem twórczości kompozytora. Słuchając jego dzieł, zachwycamy się nie tyle sztuką dla sztuki, ile sztuką dla talentu twórcy.

Muzyka absolutna, z tkwiącym w niej pierwiastkiem transcedentnym, niezbyt pociągała ku sobie Musorgskiego (co zresztą jest charakterystyczną cechą większości kompozytorów rosyjskich). Wolał kojarzyć muzykę ze słowem, w słowie właśnie upatrując ów nadczuty barometr psychiki ludzkiej, odbarwionej z uroku poetyckich konwencjonalizmów. Ktoby więc chciał zgłębić istotę jego twórczości, musiałby zwrócić się przedewszystkiem do jego utworów wokalnych, lub wokalno-instrumentalnych, które przenika zawsze ten sam bezwzględny realizm, zawsze ta sama rubaszna prawda. Niezrównany jako humorysta i satyryk, szczery i głęboki, gdy chodzi o dramatyzm, Musorgski tem właśnie wyróżnia się z pośród innych kompozytorów, że wyrzekając się dobrowolnie najpotężniejszego żywiołu muzycznego — liryzmu, osiąga jednak te bajeczne rezultaty, które każą nam traktować go nie jako przemijający, cudowny fenomen, ale jako wybitną i samodzielną indywidualność twórczą o zapewnionem w dziejach muzyki miejscu.

Z większych utworów Musorgski pozostawił dwie historyczne opery: „Borysa Godunowa“ i „Chowańszczyznę.“ W niniejszym krótkim zarysie zatrzymamy się cokolwiek dłużej na „Borysie“ ze względu na większą jego wartość i popularność.

(C. d. n.). *W. T. Dobrzyński.*

KORESPONDENCJE.

Lwów, w pierwszej połowie maja.

(Opera. — Z ruchu koncertowego).

Bardzo smutnie zapisał się ubiegły sezon operowy na kartach rozwoju polskiej opery we Lwowie. Z wyjątkiem kilku licho przygotowanych przedstawień wagnerowskich i jedynej opery polskiej, nie wystawiono u nas nic, coby posiadało jakąś głębszą wartość i mogło oddziałać skutecznie na umuzykalnienie publiczności. W układaniu repertuaru baczono tylko na efekt zewnętrzny i na zdobycie powodzenia kasowego zapomocą schlebiania najniższym pojęciom o sztuce i psucia resztki smaku artystycznego. Stan ten scharakteryzować można dwoma słowami: włoszczyzna i operetka.

Ostatnią premjerą operową był u nas „Demon“ Rubinsteina, rzecz bardzo słaba pod względem wykończenia artystycznego i zgoła nie odpowiadająca nowoczesnym poję-

ziom o operze. Premjerę „Demona“ wybrał p. Heller, dyrektor teatru miejskiego, jako stosowną chwilę, aby uratować artystyczną reputację swojej żony. Urządził jej więc owację zapomocą klaki i kupionych, wyproszonych, a nawet wymuszonych (jak to stwierdza jednogłośny protest wszystkich krytyków muzycznych we Lwowie) kwiatów i wieńców. W odpowiedzi na nieetyczny postępek dyrektora teatru publiczność urządziła żywiołową, przeszło jednogodzinną kontrdemonstrację, tak że przedstawienie dokończono z widocznym wysiłkiem. Równocześnie dano wyraz sympatji znakomitej artystce, p. Korolewicz-Waydowej, która z powodu intryg p. Bohuss-Hellerowej musiała opuścić stanowisko w teatrze lwowskim, zajmowane przez nią z wielkim pożytkiem dla sztuki. „Demona” wykonano na ogół nieźle, a na uwagę zasługuje bardzo dobre oddanie swoich partji przez pp. Ludwiga, Łowczyńskiego i Tarnawskiego oraz niezwyczajny na naszej scenie występ chórów, które po raz pierwszy śpiewały czysto i rytmicznie, czego zasługę przypisać należy p. Bronisławowi Wolfstalowi, młodemu, a pełnemu talentu i zapału muzykowi, który obecnie objął w teatrze miejsce kierownika chóru, a w niedalekiej przyszłości wystąpi zapewne jako kapelmistrz opery. Dla zupełności muszę jeszcze zanotować gościnne występy Battistini'ego („Faust“, „Cyrulik“, „Demon“, „Rigoletto“, „Oniegin“), które cieszyły się wielkiem powodzeniem. Obecnie zapowiedziano kilka gościnnych występów p. Sembrich-Kochańskiej.

W sali koncertowej słyszeliśmy kilka bardzo interesujących nowości. Należy do nich w pierwszym rzędzie „Pieśń o Sokole“ Fitelberga. Utwór ten, grany na jednym z koncertów Towarzystwa muzycznego, zrobił na słuchaczach niepospolite wrażenie, mimo wielkich niedostatków wykonania. Utwór Fitelberga fascynuje niezwykłą fizjognomją i inwencją w kierunku układania bogatych kombinacji polifonicznych. Całość utworu, spowitego w bogatą szatę instrumentacyjną, daje obraz indywidualności twórczej, znajdującej się na wysokim poziomie dojrzałości artystycznej. Drugą bardzo poważną nowością były „Odwieczne pieśni“ M. Karłowicza. Taka szła od nich powaga i moc (Pieśń o wszechbycie), że licznie zgromadzona publiczność wyszła z sali koncertowej pokrzepiona na duchu, pełna czci i szacunku dla przedwcześnie zgasłego wielkiego kompozytora. Śmiało można powiedzieć, że „Odwieczne pieśni“ były punktem kulminacyjnym całego sezonu koncertowego we Lwowie.

Towarzystwo muzyczne wykonało w sali Filharmonji „Krucjatę dzieci“ G. Pierné'go. Dzieło to nie przemówiło wcale do publiczności. Złożyły się na to: bardzo niewielka treść wewnętrzna samego dzieła, oraz wykonanie pod każdym względem niedostateczne. Raziliprzedewszystkiem soliści, którzy śpiewali nieczysto. Odnosi się to do artystki i tenora, p. Dianniego, który, nie mając za grosz głosu i jest pozbawiony wszelkiej kultury muzycznej, nie wiadomo, dlaczego i jak został „profesorem“ śpiewu w tutejszem Towarzystwie muzycznem. Chóry (zwłaszcza żeńskie) śpiewały przeważnie nieczysto i nierytmicznie, mrucząc pod nosem jakieś niezrozumiałe dźwięki. Jedynie chór uczennic konserwatorjum, który miał do zaśpiewania kilka łatwych i wdzięcznych melodji, wywiązał się poprawnie ze swego zadania. P. Niewiadomskiemu, który przygotowywał ten chór, należy się pochwała za trzyletnią gorliwą i sumienną pracę. Całość wykonania „Krucjaty dzieci“ była owiana urokiem znanych dobrze z produkcji Towarzystwa muzycznego kalwaryjskich temp, w czem można było poznać ciągle jeszcze ciężką rękę pana M. Sołtysa, jako dyrygenta.

Kiedy Towarzystwo muzyczne dostarcza nam ciągle przykładów, jak nie powinno się grać Beethovena (ostatnio wykonano tam IV symfonję), to znowu wiedeńska orkiestra „Tonkünstlerów“ pod kierownictwem p. Nedbala, podaje nam czasem przykłady produkcji zupełnie poprawnych. Ostatnio grali „Tonkünstler'zy“ III-cią symfonję Beethovena i uwerturę „Oberon“. Pierwszy raz poznał Lwów „heroiczność“ symfonji beethovenowskiej i właściwe tempa, oraz zadziwił się, zaintrygowany czystością brzmienia orkiestry. Jeżeli jeszcze kiedy p. Nedbal zechce przyjechać do Lwowa ze swoją orkiestrą, to należałoby mu przypomnieć, aby kompletował programy swoich koncertów utworami współczesnych kompozytorów i aby zwrócił uwagę na utwory kompozytorów polskich, czego wymaga choćby tylko grzeczność, jeżeli się gości w polskiem mieście. Ponadto powinien sobie poczytać za obowiązek zaprodukowania u nas utworów jeszcze nieznanych, a więc Straussa, Debussy'ego, Regera (o którym Lwów nic nie wie). etc.

„Lutnia“ lwowska celem uczczenia jubileuszu Mendelssohna wystawiła „Paulus'a“ i „Walpurgisnacht“. Dzieła już i tak sennego Mendelssohna wykonano bardzo słabo, ale od towarzystw amatorskich nie można więcej wymagać. Przyznać jednak należy, że chociaż towarzystwa śpiewackie składają się przeważnie z amatorów, spełniają jednak często swoje zadanie nietylko sumiennie, ale nawet z dużą dozą poczucia artystycznego.

Za przykład służyć może krakowski chór akademicki, który, goszcząc u nas, popisywał się bardzo pięknie pod batutą p. Bolesława Wallek-Walewskiego. Chór krakowski śpiewa czysto, słowa zaś tekstu wymawia poprawnie, dźwięku daje wiele, nieraz nawet zbyt wiele. Śpiewacy krakowscy wykonywali wyłącznie utwory kompozytorów polskich. Dodatnio wyróżniły się „Dwie dole“ p. Walewskiego, rzecz nieszablonowa o szlachetnym profilu, mająca jednak nieproporcjonalnie długie zakończenie i „Śpiewak zwycięzca“ Sołtysa, kompozycja odznaczająca się bardzo poprawnem owładnięciem faktury chóralnej. W utworze razi i brak świeżej inwencji.

Muzykę kameralną reprezentował u nas kwartet Sewcika i Ondricka. Zwłaszcza pierwszy z nich przedstawił się bardzo korzystnie, jako zespół dobrze zgrany, wszyscy wykonawcy umieją znakomicie podporządkować swoje role dla dobra całości. Zespół Sewcika przedstawił nam jako nowość piękny kwartet Debussy'ego, który zagrano skończenie. Ponadto wykonano kwartet Beethovena (op. 59 Nr. 3), oraz kwintet Brahmsa, w którym psuło wrażenie wystąpienie p. V. Kurza, tutejszego pianisty. P. Kurz miał tak brzydkie uderzenie, że gra jego stała w rażącej sprzeczności z aksamitnemi pociągnięciami smyczka kwartecistów.

Z występów pianistowskich zanotować należy koncerty Mieczysława Horszowskiego i p. N. Loewenhoff oraz młodej utalentowanej, a świadomej swoich sił pianistki, Liny Rosenbuschówny. Oprócz tego mieliśmy popisy kilku szkół muzycznych (które wypadły bardzo słabo). Kilka wieczorów, urządzonych ku czci Słowackiego i parę wieczorów szopenowskich. Z gwiazd zagranicznych występowała tu p. Selma Kurz, śpiewaczka opery wiedeńskiej i p. Hubermann, znany artysta skrzypek. Na specjalną wzmiankę zasługuje występ p. H. Marteau, wielkiego artysty-skrzypka, którego występ pozostawił wrażenie wielkiej i szlachetnej sztuki odtwórczej. *Jarosław Leszczyński.*

Ruch koncertowy.

(12/V) *Koncert Towarzystwa miłośników śpiewu chóralnego.* — (25/V) *Poranek Wł. Żeleńskiego.*

Towarzystwo miłośników śpiewu chóralnego, liczące rok swego istnienia, urządziło w sali własnej koncert, który jednocześnie dał dowody całorocznej pracy młodej instytucji. Chór, którego kierownikiem jest p. Ludwik Heintze, wykonał „Powrót z pastwiska“ E. Chainc'a (utwór trochę za trudny dla wyrabiającego się dopiero chóru) i „Oj! w polu jezioro", mel. ludowa w układzie L. Kuby. Pieśń ta wykonana była zupełnie dobrze pod każdym względem więc: czysto, rytmicznie i z dobrą dykcją. Najkorzystniej jednak przedstawił się potrójny kwartet mieszany odśpiewaniem „Nocy majowej“ Kotarbińskiego i „Przylecieli sokołowie“ Moniuszki.

P. Witold Frieman, młody, bardzo uzdolniony pianista, wykonał I część koncertu b-mol Czajkowskiego, chór derwiszów z „Ruin Aten“ Beethovena w układzie Saint-Saensa i balladę As-dur Chopina (graną z wielkim spokojem). Główną zaletą gry p. Friemana jest technika — lotne i wyraźne pasaże nawet w piano, pewne rzuty, płynne gamy siła i wytrzymałość. P. Ostoja-Szafnerowa ma ładny głos, ale nierówną emisję, wskutek czego dźwięki przejściowe z średniego rejestru do wyższego są bezdźwięczne. P. Szafnerowa śpiewała arję z op. „Halka“ i „Noc“ Rubinsteina. Amator skrzypek, p. Wacław Brzeziński, wykonaniem „Legiendy" Wieniawskiego dowiódł, że jest to utwór za trudny na środki techniczne, jakimi rozporządza. Akompanjował bardzo dobrze p. Konstanty Heintze. *M. St.*

W szeregu poranków, poświęcanych w porządku przeważnie chronologicznym poszczególnym kompozytorom, doszła Sekcja muzyki zbiorowej do doby współczesnej i ostatni poranek poświęciła twórczości Władysława Żeleńskiego. Po niewyczerpującym pod względem fachowo-muzycznym, ale przystępnym i ciepłym odczycie, wypowiedzianym przez p. Frankowskiego, wykonano repertuar, złożony z następujących kompozycji Żeleńskiego: trio fortepianowe E-dur, duet z op. „Janek“, romans Kirkora z „Goplany“, warjacje na

kwartet smyczkowy (op. 21), dwie pieśni na sopran oraz kwartet z „Konrada Wallenroda“. Nie uwzględniono więc tylko działalności Żeleńskiego w kierunku symfonicznym — zresztą z łatwo zrozumiałego powodu: braku ściśle związanej z Sekcją fachowej orkiestry. Słusznem jednak było dominujące uwzględnienie w programie twórczości operowej Żeleńskiego, gdyż w tej dziedzinie najchętniej wypowiada się talent tego kompozytora. Szkoda jednak, że nie wszystkie wyjątki z oper odtworzono z należnem poszanowaniem sztuki. Kwartet, np., z „Konrada Wallenroda“ pełen wyrazu i siły nie przedstawił się we właściwem świetle, wskutek niedokładnego wykonania. Sopran (p. Rzepecka) raził nieczystą intonacją, partja tenorowa (p. Bajkowski) była przeforsowana pod względem siły, pozostałe zaś głosy (pp. Bolmar i Wodzinowski) nie miały pewności w traktowaniu swoich partji. Dobrze za to wystudjowanym i odśpiewanym był duet z op. „Janek“ (p. Chojnowska i p. Mańczak). Na czoło wszakże wykonawców wokalnych wysuaął się p. Bajkowski. Temu niezaprzeczenie najlepszemu śpiewakowi w Sekcji możnaby tylko zarzucić łatwą do pozbycia się manjerę gwałtownej zmiany natężenia nieledwie każdego dźwięku od *f* do *p*. Uniemożliwia to dawanie szlachetnej prostej linji frazesu, gdzieniegdzie niezbędnej. Poza tem romans z „Goplany" i dumka z „Janka“ były odśpiewane ze szczerem uczuciem, głosem dźwięcznym i w intonacji czystym. Z zespołów kameralnych trio fortepianowe (p. Męczyńska, pp. Dłutowski i Buttler) aczkolwiek opracowane dokładnie i odegrane zupełnie dobrze—ustępowało wykonaniu warjacji na kwartet smyczkowy. Zespół p. Dłutowskiego i jego towarzyszy (pp. Buttler, Kmieć, Barszczewski), jak nieraz na porankach Sekcji, wykazał już nietylko solidność pracy przygotowawczej, ale i dużą precyzję we frazowaniu, zmianach dynamiki i wogóle w muzykalnem oddaniu całości. Wszystkie te zalety, uzewnętrznione w wykonaniu warjacji na kwartet smyczkowy, przedstawiły tę kompozycję z jak najlepszej strony. *Ad. Wyleżyński.*

Koncerty
orkiestry Filharmonji warszawskiej w Łodzi.

Dziwnie ciekawe, a zarazem przedziwnie smutne są losy i warunki bytowania muzyki polskiej. Oto Warszawa, ta przodownica nasza w rzeczach kultury i sztuki rodzimej, posiadająca jedyną w całym kraju doborową orkiestrę filharmonijną, nietylko że nie zapewnia członkom jej koniecznych, mozolnie zapracowanych wywczasów, ale poprostu znać ich nie chce przez cały sezon letni, powołując zagraniczną orkiestrę do uprzyjemniania sobie miesięcy upalnych, a skazując tem samem zasłużonych naszych artystów na mizerną wegietację i poszukiwanie pracy w miejscowościach drugorzędnych. I niema na to żadnej rady, gdyż warszawianki przepadają za kapeluszami zagranicznymi, a Warszawa znów lubi latem rozkoszować się dźwiękami cudzoziemskiej kapeli. Lubi i basta!

Rezultatem tak różnorodnych gustów i zmiennych uczuć kokieteryjnej Warszawy jest przybycie do naszego przydymionego grodu całej falangi doskonałych muzyków, którzy, aczkolwiek nie w pełnym komplecie, jednakże w pokaźnej liczbie 45 osób, rozpoczęli kampanję koncertową w ogrodzie Grand Hotel'u, pod kierunkiem aż trzech dyrygentów.

Wziąwszy pod uwagę, że koncerty te odbywać się muszą stale na „świeżem“ powietrzu i na ciasnej a nizko sklepionej estradzie, musimy pogodzić się z myślą, że równomierne brzmienie pełni orkiestrowej jest tu niemożliwem do osiągnięcia, gdyż grupy instrumentów dętych, umieszczone w głębi estrady, zawsze będą miały przewagę nad grającymi u jej wylotu instrumentami smyczkowymi.

To też już na pierwszym koncercie d. 16 b. m. przy wykonywaniu uwertury Wagnera „Fliegender Holländer“ podziwiać musieliśmy bajeczną potęgę zespołu dętego w porównaniu z nikłym szmerem kwintetu smyczkowego, który w momentach mocnych z wielkim wysiłkiem manifestował swe prawa głosu. Wybitnym solistą tego wieczoru był p. Sebelik, wiolonczelista niepospolity; wykonał on melancholijny koncert Goltermana, wykazując prześliczny ton i subtelnie wyrównaną technikę. Orkiestra, prowadzona przez

p. Gużewskiego, towarzyszyła mu zupełnie poprawnie. Następnie usłyszeliśmy uwerturę „Wilhelm Tell“ Rossini'ego pod batutą p. Ozimińskiego. Tu już wszystkie grupy instrumentów kojarzyły się równomiernie dzięki temu, że efekty dynamiczne Rossini'ego w porównaniu z wagnerowskimi uważać można za igraszki dźwiękowe.

19 b. m. odbył się pierwszy koncert symfoniczny drużyny filharmonijnej pod wyłącznym kierunkiem p. Gużewskiego. Program był bardzo poważny: uwertura „Leonora Nr. 3“ Beethovena i „Suita II“ Griega w części pierwszej. Część drugą zajęła symfonja V Czajkowskiego, utwór bezwątpienia wspaniały i natchniony, chociaż miejscami zbytnio wydłużony w formie, a wogóle nieco za ciężki w instrumentacji. Części wolniejsze wykonano prawie bez zarzutu, jednakże w częściach o tempie szybkiem zbyt często odczuwaliśmy chwiejność rytmiczną i nierówne wpadanie grup poszczególnych, co wszystko tem się tłumaczy, że muzycy naszej filharmonji zbyt wiele mieli dyrygentów, wskutek czego bardzo często mimowoli wpadają w tempo, zastosowywane przez któregoś z poprzedników, na co znów p. Gużewski, jako niezbyt doświadczony, a zatem ostrożny kapelmistrz, narazie skutecznie reagować nie jest wstanie. W części trzeciej wykonano „Morskie Oko“ Noskowskiego, „Legiendę“ Paderewskiego i uwerturę Glinki „Jota aragonesa“, utwór wartościowy, nadzwyczaj oryginalnie pomyślany i malowniczo zinstrumentowany.

Pomimo niezbyt majowej temperatury, pokaźna liczba publiczności stale oklaskuje produkcje sympatycznego zespołu, szkoda tylko, że nie zawsze w porę, skutkiem czego wynika zbyt częste przeplatanie symfonji ukłonami kapelmistrza.

Należy tylko zaangażować nieco pogody, od niej bowiem zależnem jest głównie powodzenie całej kampanji.

Łodź, w maju. *St. Szwarcbach.*

Listy do Redakcji.

W sprawie Stowarzyszenia muzyków Królestwa Polskiego.

Szanowna Redakcjo!

Upraszam o zamieszczenie w „Młodej Muzyce“ kilku słów, dotyczących ogólnego zebrania członków Stowarzyszenia muz. Kr. P., odbytego w dniu 16 maja.

Było to *pierwsze* zebranie *członków* Stowarzyszenia, zwołane głównie w celu wybrania członków Zarządu, Komisji rewizyjnej i Komisji balotującej. Wszystkim obecnym dawano kartki, z wydrukowanemi już nazwiskami kandydatów, upatrzonych przez założycieli i kartki bez nazwisk, te ostatnie jednak otrzymali nie wszyscy.

Na kartkach drukowanych figurowały nazwiska osób, do Stowarzyszenia nie należących, t. j. nie będących członkami. Było to wyraźnem pogwałceniem ustawy (§§ 24, 25, 60). Kiedy jeden z członków przed głosowaniem zauważył, że p. Fitelberg, pomimo tego, że nie jest członkiem Stowarzyszenia, figuruje na liście kandydatów i wybranym być nie może, p. Melcer ze stanowczością, godną lepszego zastosowania, oświadczył, że *on*, *Melcer*, wpisuje p. Fitelberga na listę członków i gotów jest za niego zapłacić składkę. Było to znowu jaskrawe pogwałcenie ustawy, w dodatku przez kandydata na członka Zarządu, nawet na prezesa, jak się później pokazało. Rozumiem, że członkowie nie oponowali, ponieważ ustawę doręczono im dopiero przy wejściu na salę, trudno więc było przeczytać ją podczas obrad, nie rozumiem jednak zachowania się owych „drukowanych” kandydatów i założycieli, którzy chyba są obowiązani znać ustawę i nie pozwalać p. Melcerowi na podobną samowolę.

Dziwnem było także obliczanie głosów, dokonane po cichu, w sekrecie, a jeszcze dziwniejsze zachowanie się tegoż p. Melcera podczas odczytywania przez sekretarza nazwisk kandydatów i ilości głosów. Z chwilą, gdy sekretarz przeczytał nazwiska „drukowane“ i zaczął czytać inne, p. Melcer przerwał bardzo stanowczo: „nie trzeba, nie wybrani“. Muszę nadmienić, że przewodniczącym był p. Maszyński, p. Melcer zaś był tylko asesorem, więc trochę za wcześnie zaczął okazywać swe prezesowskie zdolności.

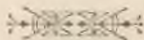
Część członków, którzy głosowali na innych kandydatów (nie było takich zbyt mało, gdyż niektórzy „drukowani“ kandydaci mieli zaledwie po 20 kilka głosów, obecnych zaś było przeszło 60), widząc, że protesty, wobec takiego stanu rzeczy, nie zdadzą się na nic, opuszczali salę ze zrozumianem uczuciem rozgoryczenia i roz-

czarowaniem, nie wróżąc długiego żywota nowemu, a tak potrzebnemu Stowarzyszeniu.

Łączę itd.

Członek Stowarzyszenia Muzyków Królestwa Polskiego.

Warszawa, d. 17 maja 1909.



KRONIKA.

— **Z Towarzystwa Muzycznego.** Do Sekcji muzyki zbiorowej przyłączył się chór męski „Hejnał“ pod dyrekcją p. Władysława Otto. Zespół ten pod pierwotną nazwą „Miłośników śpiewu chóralnego“ otrzymał pierwszą nagrodę na ostatnim konkursie Sekcji muzyki zbiorowej.

— W Kownie, jak donosi „Gaz. Wileńska“, Zarząd Towarzystwa „Św. Jerzego“ zamierza w lecie r. b. zorganizować dwutygodniowe **kursy muzyki kościelnej**, śpiewu chóralnego itd. dla mniej biegłych organistów. Czy organizatorom kursów uda się w ciągu 2-ch tygodni „mniej biegłego organistę“ wydoskonalić w swym fachu -- śmiemy powątpiewać.

— **Towarzystwo miłośników starego Krakowa** utworzyło sekcję muzyczną, składającą się z dra Stanisława Tomkowicza (przewodniczący i członek Akademji Umiejętności), dra Adolfa Chybińskiego (sekretarz), oraz Bolesława Wallek-Walewskiego i Bolesława Raczyńskiego. Komisja ma się zająć na razie ułożeniem katalogu wszystkich dzieł muzycznych (praktycznych i teoretycznych), znajdujących się w bibljotekach prywatnych i publicznych, archiwach i klasztorach krakowskich. Główny nacisk położono na muzykę od najdawniejszych czasów aż do XIX wieku. Do pracy przystąpiono natychmiast. Współpracownicy mają zamiar po ukończeniu tych prac zająć się zbiorami Galicji Zachodniej (klasztory, prywatne bibljoteki i t. d.

— **Uroczystości Słowackiego w Krakowie** odbędą się z końcem października; w programie tychże jest przewidziany koncert, złożony z dzieł na tle twórczości Słowackiego, mianowicie: wyjątki z opery „Mindowe“, Jareckiego, wyjątek z „Mazepy“ Minchejmera, scena baletowa, chór i romans Kirkora z „Goplany“ Żeleńskiego, pieśń Karłowicza „Skąd pierwsze gwiazdy“ (do słów Słowackiego), „Lilla Weneda“ poemat symfoniczny H. Opieńskiego i „Anhelli“, poemat symf. Ludomira Różyckiego. Komitet muzyczny stanowią pp.: Dr. Władysław Żeleński (przewodniczący). prof. dr. Edmund Krzymuski (zast. przew.), Bolesław Raczyński (sekretarz), oraz prof. dr. Franciszek Bylicki, dr. Adolf Chybiński, Adolf Steibelt i Bolesław Wallek-Walewski.

— **W archiwum wawelskiem** znajduje się, jak wiadomo, mnóstwo nieuporządkowanych rękopisów muzycznych i druków, z których kilka posiada niezmiernie wysoką wartość. Uporządkowaniem tych zbiorów zajęli się pp.: Ad. Chybiński, B. Walewski i B. Raczyński, dzieląc pracę w ten sposób, że zabytki z przed r. 1700 porządkuje dr. Chybiński, nowsze zaś pp. Raczyński i Walewski. Prace ukończone będą w tym roku. poczem rozpocznie się druk katalogu. Inwentaryzowaniem i katalogowaniem wszystkich rytualnych śpiewników (antyfonarzy, psałterzy, graduałów, mszałów i t. p.) zajmuje się obecnie dr. Chybiński. Na razie prace ograniczono tylko w obrębie murów Krakowa.

— **Jan Kubelik,** jak donosi „Corriere della Sera“, ubezpieczył prawą rękę na pół miljona franków w jednym z towarzystw ubezpieczeń w Paryżu. Głośny wirtuoz zamierza ufundować w Kolinie pod Pragą „muzeum skrzypcowe“, dokąd przeniesione zostaną również sprzęty, pozostałe po Paganinim.

— **Gienjalny skrzypek polski.** „The World“, pismo, wychodzące w Nowym Jorku, zamieściło niedawno pochlebną recenzję z występów skrzypka polskiego, 14-letniego Maurycego Nitki, który swą grą wprost czaruje słuchaczów i zdobywa coraz szerszą sławę.

— **Z Międzynarodowego tow. muzycznego** (*Internationale Musikgesellschaft*). Redakcja „Młodej Muzyki“ zapisała się na listę członków Międzynarodowego tow. muz. Prezesem Towarzystwa na miejsce Kretzschmara wybrany został sir Mackenzie, dyrektor londyńskiej Royal Academy of Music. Oddział warszawski Towarzystwa reprezentują obecnie pp.: Henryk Opieński (przewodniczący), Adolf Gużewski, M. Surzyński, B. Domaniewski, Zaborowski, R. Statkowski, W. Kozłowski, dr. Ketrzyński, J. Rosenzweig, F. Szopski, H. Melcer i ks. dr. Surzyński (z poznańskiego).

— 12 maja minęło 25 lat od śmierci **Fryderyka Smetany** (zmarł w domu obłąkanych), jednego z najwybitniejszych kompozytorów czeskich. Pamięć mistrza uczcili czesi zorganizowaniem w „Divadle“

cyklu oper Smetany, przyczem popularna opera „Prodana neviesta“ otrzyma zupełnie nową wystawę. W dniu zgonu zawiązano w Pradze Towarzystwo w celu wzniesienia pomnika Smetanie. „Umelecka Beseda“ przystąpiła do utworzenia „Muzeum Smetany“, gdzie zgromadzone będą wszystkie pamiątki, dotyczące narodowego muzyka. Jednocześnie miłośnicy mistrza muzyki czeskiej wydali dwa pomnikowe dzieła „Pamatnik Smetanuv“ i „Smetanuv Sbornik“, uzupełniające literaturę bjograficzno-krytyczną twórcy „Sprzedanej narzeczonej“, obok dzieł prof. dr. Hostinskiego „Bedrzich Smetana“ i dra Z. Nejedlego „Zpievahry Smetanove“. W Pradze i w całych Czechach urządzono ku uczczeniu pamięci Smetany popularne koncerty i wieczory muzyczne.

= **Z Monachjum.** Cykl przedstawień wagnerowskich w teatrze Księcia Regenta rozpoczyna się 10 sierpnia. Porządek przedstawień: 10 i 23 sierpnia i 4 września „Mistrze śpiewacy norymberscy“; 12 i 25 sierpnia i 6 września „Trystan i Izolda“; 14 sierpnia i 3 września „Tannhäuser“; 16 i 27 sierpnia i 8 września „Złoto Renu“; 17 i 28 sierpnia i 9 września „Walkirje“; 19 i 30 sierpnia i 11 września „Zygfryd“; 21 sierpnia i 1 i 13 września „Zmierzch Bogów“. Cykl przedstawień mozartowskich w „Resindenz“ teatrze zapowiada na 31 lipca i 5 sierpnia „Wesele Figara“; 2 i 7 sierpnia „Don Juan“; 3 sierpnia „Uprowadzenie z Seraju“ i 8 sierpnia „Cosi fan tutte“.

= **Kolonja.** Konserwatorjum tamtejsze posiada obecnie najbogatsze muzeum muzyczne w Niemczech. Stało się to dzięki ofiarności W. Heyera, który przeznaczył do muzeum kolekcję instrumentów muzycznych (zbieranych w ciągu 30 lat), zakupioną u Kraus'a we Florencji. W zbiorach muzealnych znajduje się grupa instrumentów, przedstawiająca całkowitą historję rozwoju najpopularniejszego z instrumentów muzycznych — mianowicie fortepianu.

= **Sztutgart.** Od 2 do 6 czerwca trwać będzie 45 zjazd Wszechniemieckiego Związku muzyków, połączony z uroczystościami muzycznemi („Tonnkünstlerfest“). W r. zeszłym zjazd taki odbył się w Monachjum. Program koncertowo-operowy zjazdu obejmuje kilka nowości muzycznych, przeznaczonych — w myśl tendencji Stowarzyszenia — do wykonania podczas tegorocznego „Tonkünstlerfest'u“. Z liczby uczestników zjazdu prof. Dalcroze z Genewy wygłosi odczyt o swojej metodzie nauczania dzieci muzyki zapomocą gimnastyki rytmicznej.

= **Wiedeń.** W jednym z pokojów muzeum miejskiego (gmach ratusza) otwarte zostało muzeum Hugona Wolfa.

= **Anglja.** W Cambridge wzniesiono pomnik Orlandowi Gibbons'owi (1583—1625), jednemu z najwybitniejszych kompozytorów angielskich.

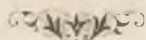
= **Kongres muzyczny.** W Wiedniu rozpoczęły się d. 25 maja obrady trzeciego muzycznego kongresu naukowego, który tym razem połączony jest z jubileuszowemi uroczystościami na cześć Haydna († 31 maja 1809). Najwybitniejsi przedstawiciele muzycznego świata naukowego, liczni historycy i uczeni muzyczni przybyli do Wiednia w bardzo imponującej liczbie. Z Warszawy wyjechał na kongres p. Henryk Opieński, z Krakowa: dr. Adolf Chybiński i dr. Zdzisław Jachimecki. Obaj wygłosili referaty z zakresu dawnej muzyki polskiej. Nadto dr. Chybiński uczestniczył w obradach międzynarodowej komisji muzyczno-bibljograficznej, opracowującej wielką bibljografję starych druków i rękopisów muzycznych, w której będzie uwzględnioną muzyka polska. Przewodniczy komisji prof. dr. Herman Springer z Berlina.

W d. 26 tegoż m. uczestnicy kongresu byli na przyjęciu w ratuszu. Przemawiali: szef sekcji, Wickenburg, a następnie burmistrz Lüger. Wygłoszono kilka toastów. Prof. Sacchetti (Sakketti) z Petersburga wręczył Lügerowi dyplom rosyjskiego towarzystwa muzycznego.

Z czasopism obcych.

○ **Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft,** najwybitniejsze pismo (kwartalnik) naukowe muzyczne, redagowane przez słynnego uczonego muzycznego, prof. dra Maxa Seifferta w Berlinie i wydawane przez lipską firmę Breitkopfa i Härtla, umieściło w ostatnim zeszycie prace dra Adolfa Chybińskiego p. t. „Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik“. W pracy swej, opartej na włoskiej, francuskiej i niemieckiej litetaturze muzycznej XVI i XVII stulecia, w szczególności zaś na dziełach Zarlina, Vicentiniego, Vanneusa, Vogelsanga, Raseliusa, Pontia, Gibeliusa, Zacconiego, Praetoriusa, Mersenna, Burmeistra, Coch-

laeusa, Haidena, Printza, Speera, Monteverdiego i innych ówczesnych teoretyków muzycznych — porusza dr. Chybiński wiele kwestji, dotyczących wykonywania dawnych utworów, kwestji, o krórych i obcy świat naukowy wypowiadał błędne sądy. W miesięczniku „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft", mającym związek z powyższym kwartalnikiem, wyszedł również artykuł dra Chybińskiego o śp. Mieczysławie Karłowiczu. W „Musikalisches Wochenblatt" (Nr. 314) ukazała się praca tegoż autora p. t. „Finnische Klaviermusik".



Bibljografja.

Prof. Aleksander Różycki. *A, B, C, Elementarna szkoła na fortepian op. 50.* Literatura pedagogiczno-fortepianowa ma w osobie prof. Różyckiego załużonego przedstawiciela. „Szkoła techniki fortepianowej" (2 części), „Nowa szkoła na fortepian", „Gamy i arpeggia", „Ćwiczenia na pięciu tonach" (2 części), „Etiudy melodyjne dla początkujących", opracowanie całego szeregu wydawnictw pedagogicznych, jak: „Etudes et exercises" (do 100 zeszytów), „Le jeune pianiste" (wybór kompozycji łatwiejszych), „Les deux amies" (zbiór kompozycji trudniejszych), „Program nauczycielski" (wybór kompozycji), „Konserwatorjum warszawskie" (wybór kompozycji), „Preludja Bacha" etc., nie licząc już dzieł mniejszych rozmiarów — oto dowody, świadczące najlepiej o działalności prof. Różyckiego, działalności—dodajmy—cichej, niereklamowanej, a przytem bardzo owocnej. Wprawdzie, kiedy mowa o „cichych, niereklamowanych" pracownikach na niwie pedagogicznej, należałoby wymienić oprócz prof. R. i wielu innych, pozostawiam to jednak do stosownej chwili.

„Elementarna szkoła prof. Różyckiego (druga z kolei) przerosła pod każdym względem swoją młodszą siostrzycę. W dziele tem dąży prof. R. do umuzykalnienia ucznia, a przedewszystkiem do rozwinięcia w nim poczucia rytmiki, unikając nadmiernego karmienia uczącego się ćwiczeniami technicznemi, jako wydającemi w początkach nauki ujemne rezultaty.

Że praca powyższa zasługuje na szeroskie rozpowszechnienie, świadczy najlepiej nazwisko jej autora. *Ch.*

* * *

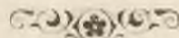
Władysław Cyrbes. *Utwory fortepianowe. Pieśni.* Autor, jak to można wnosić z formy kompozycji, nie miał zamiaru stworzyć coś nowego lub wielkiego. Są to formy pieśniowe, bardzo skromne co do rozmiaru, nie zdradzające żadnych wyższych aspiracji. Z utworów fortepianowych najlepszą jest „Humoreska", zwłaszcza jako studjum. Mazurek i Menuet są bardzo nieoryginalne. „Tęsknica" jest widocznie szczerze odczutą, ale opracowana trochę za ubogo. Z pieśni wyróżnia się krakowiak „Idźcież wujku za mnie w swaty", jako posiadający dobrą rytmikę i staranną harmonizację. *P. R.*

* * *

— Nakładem księgarni Połonieckiego we Lwowie wydane zostało libretto opery Rubinsteina „Demon" w tłumaczeniu Teodora Mianowskiego.

* * *

Pp. Autorów walców, mazurów i marszów niniejszem zawiadamiamy, iż oceny tego rodzaju „kompozycji" nie zamieszczamy. *Redakcja.*



Varia.

< **„Halle Concerts Society"** — przedsiębiorstwo koncertowe w Manchesterze w Anglji, ze względu na swą organizację zasługuje na bliższe zapoznanie się z niem. Instytucję założył w r. 1857 Charles Hallé (1819—1895), pianista i kapelmistrz, następnie przekazał ją w ręce społeczeństwa. Na czele „Halle Concerts Society" stoi rada, składająca się z 5 członków i sekretarza; kierownikiem artystycznym jest głośnej sławy kapelmistrz, Hans Richter. Pragnąc zabezpieczyć instytucję od upadku, grono osób t. zw. „guarantors" (do 200) płaci rokrocznie dobrowolne składki, z których utworzył się już poważny kapitał zapasowy. Z kapitału tego pokrywają się ewentualne straty z kampanji. Wysokość składki nie jest określona, oznaczone jest tylko jej minimum. Członkiem może być każdy, i to nadaje instytucji charakter demokratyczny. Nazwiska „guarantor'ów" drukowane są na każdym programie (bez wskazania sumy wpłaconej składki), a z końcem sezonu doręczane jest im sprawozdanie kasowe przedsiębiorstwa.

> **Czaszka Haydna.** Wielki kompozytor miał nieszczęście umrzeć w czasach

największego rozmiłowania kraniologją (nauka, zajmująca się badaniem czaszki i wnosząca z jej budowy o władzach umysłowych (w roku 1809). To też zaraz po pogrzebie Haydna, sekretarz ks. Esterhazego, niejaki Rosenbaum i zarządzający dolno-austrjackiem więzieniem, Peter, przekupili grabarza i za jego pomocą odcięli głowę Haydna od tułowia. Peter przeniósł ją do ogrodu, gdzie po dokonaniu maceracji przeprowadził nad czaszką studja „naukowe“. Następnie dostała się w posiadanie Rosenbauma, który ją umieścił w osobnem, wybudowanem dla niej w swym ogrodzie mauzoleum. Gdy ks. Esterhazy postanowił przenieść zwłoki Haydna do Eisenstadtu, ohydny rabunek wydał się przy ekshumacji. Policja podjęła usilne poszukiwania; ostatecznie Rosenbaum oddał jakąś czaszkę, którą uznano za autentyczną i włożono do grobu Haydna w Einsenstadcie. Na łożu śmierci przyznał się jednak Rosenbaum do podstępu i pod przysięgą stwierdził, że prawdziwą czaszkę Haydna oddał był Peterowi, któremu polecił złożyć ją w Towarzystwie muzycznem w Wiedniu. Ostatecznie po wielu przejściach złożono ją dopiero niedawno w Towarzystwie. Dokładne zestawienie z maską pośmiertną Haydna nie pozwalało powątpiewać o autentyczności tej czaszki. Niedawno temu miał o czaszce Haydna odczyt jeden z profesorów uniwersytetu wiedeńskiego. Jest ona bardzo pokaźnych rozmiarów i wielce wydatna w okolicach skroni — cecha właściwa czaszkom wszystkich wielkich kompozytorów, jak Beethoven, Brahms i inni.

< Duma wobec „Sztuki.“

18 marca na posiedzeniu dumy rozpatrywany był projekt udzielenia asesorowi kolegjalnemu, W. Andrejewowi, zapomogi na organizację perjodycznych podróży koncertowych po Rosji i za granicą. P. Andrejew stoi na czele „wielkoruskiej orkiestry bałałajeczników“ i, pragnąc zapomocą bałałajki krzewić kulturę muzyczną, żądał 3 tysięcy rubli rocznej subwencji (w przeciągu lat 10), oraz prawa korzystania z bezpłatnego przejazdu członków orkiestry koleją. Był to pierwszy projekt, dotyczący muzyki, złożony dumie państwowej za cały czas jej istnienia. Rozprawy na ten temat miały przebieg dość ciekawy. Przytaczamy je za pismami rosyjskiemi.

Komisja budżetowa zaproponowała projekt odrzucić, uważając, że wobec braku środków na inne niezbędniejsze cele, sprawa rozkwitu bałałajki należy do mniej naglących. Bałałajka miała jednak w dumie gorących obrońców, a pierwszym z nich był poseł samarski, p. Zdanow.

Panowie — zaczął patetycznie poseł— wybaczcie, lecz jako miłośnik pieśni rosyjskiej, doznałem uczucia bólu w sercu usłyszawszy, że projekt o udzielenie zapomogi orkiestrze bałałajeczników został odrzucony. Motywy rosyjskie w poprawnem wykonaniu, szerzone wśród ludu, należy uważać jako czynnik kulturalny. Muzyka uszlachetnia duszę. Zwracam też uwagę prawicy, że orkiestra Andrejewa jest pod protektoratem cesarskim, lewicy zaś powiem, że demokracja nie jest obcą pieśni rosyjskiej. I p. Zdanow zaczyna deklamować jakiś ustęp z Niekrasowa. Przewodniczący (ks. Wołkoński) zwraca uwagę mówcy, aby zaniechał deklamacji i nie odbiegał od tematu. Zdanow ciągnie dalej: Proszę więc o wyasygnowanie 3000 rb. w ciągu 2 lat i zgodzić się na korzystanie członków orkiestry Andrejewa z bezpłatnego przejazdu kolejami.

Hymn na cześć bałałajki na obecnych na posiedzeniu posłach-włościanach nie wywarł najmniejszego wrażenia.

Gdybyś pan znał wieś rosyjską — protestuje poseł włościanin, Dworjaninow — i poznał potrzeby jej mieszkańców, wtedy naprawdę zabolałoby pańskie serce i zaśpiewałbyś piosnkę inną. Moim zdaniem należy prosić rząd, aby podobnych projektów nie przyjmował, gdyż wydatki państwowe i bez tego są już duże.

Lecz poseł Timoszkin nie może pogodzić się z obojętnością członków dumy względem bałałajki. Cóż to takiego jest bałałajka? — zapytuje na wstępie. — Azali nie jest ona czynnikiem kulturalnym narodu rosyjskiego?

Nadzwyczajne odkrycie Timoszkina duma przyjmuje homerycznym śmiechem. Obrażony tem Timoszkin, zwracając się do posłów, mówi: Panowie, nie rżyjcie, boście nie o...ry. Jak użądlony, zrywa się ks. Wołkoński z krzesła prezydjalnego: członku dumy Timoszkinie, pozbawiam pana głosu— oświadcza on szorstko mówcy, i ten, zaaferowany zajściem, opuszcza spokojnie trybunę.

Wreszcie projekt o przyznanie zapomogi p. Andrejewowi odrzucono.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Wspólna 64.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego

Chodakowski Józef, prof., Trębacka 9.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Herbaczewski Kajetan, Dobra 31.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz, Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Piosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 13.
Różycki Aleksander, prof., Szopena 14.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Smolna 30.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy kwartetów smyczkowych.

Dłutowski Wojciech, Smolna 15.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Pruszków st. dr. ż. W.-W.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Chmielna 30.